

ICAA MFAH



GISCHIA. *El bebedor,* 1949.

¿De qué se trata, en suma? Se trata de interpretar los hechos del mundo sensible según los mandatos espirituales y las necesidades rítmicas que corresponden íntimamente al modo de sentir de nuestra época. Dicho de otro modo, se trata de que los medios específicos de nuestro arte (formas, espacio, color, etc.) sirvan para la expresión más intensa, y la más convincente posible, de un modo esencialmente original.

"Creo en la necesidad absoluta de un nuevo arte del color, del dibujo —ha escrito VAN GOGH—, y si trabajamos con esta fe, me parece que hay probabilidades de que nuestra esperanza no sea vana."

LÉON GISCHIA

LÉON GISCHIA, *uno de los pintores sobresalientes de la nueva generación francesa, ha sido alumno de* OTHON FRIESZ *y de* FERNAND LÉGER. *También se caracteriza por su cultura general, habiendo realizado estudios de literatura, historia del arte y arqueología. Expone desde 1937 regularmente, desde hace algunos años en la prestigiosa Galería Billiet-Caputo de París. Además, se distingue como hábil creador de decoraciones teatrales; también de excelentes ilustraciones de libros. Es autor, junto con* N. VÈDRÉS *del importante libro titulado* La sculpture en France depuis Rodin, *París, 1945.*

ARTE ABSTRACTO EN BUENOS AIRES

EN LA LÍNEA DE LA EXPRESIÓN TIERNA

Recientemente se han expuesto en el Museo Nacional de Bellas Artes y en el Instituto de Arte Moderno, algunas telas de artistas jóvenes de Francia, de quienes forman parte del grupo conocido como *generación del 40* y de los que en los últimos años han estado empeñados en la conquista de un lenguaje plástico nuevo. Algunos de entre ellos se mantienen ligados todavía al *fauvisme* y cubismo, mientras en otros hay una franca tendencia hacia la pintura abstracta pero con ciertos resabios románticos que aun perduran. Es difícil, si no imposible, descubrir el sentido de sus obras, conocer las actitudes, caracterizar sus expresiones a través de una o dos telas, en el mejor de los casos tres; por eso se impone el estudio de los elementos plásticos evitando en lo posible todo juicio crítico.

TAL COAT se nos ofrece en los tres cuadros que expone como pintor vinculado a la tradición de la escuela de París, en los que se vive en un clima *picassiano* creado por la fuerza instintiva de la expresión. Son tres naturalezas muertas en donde los objetos están concebidos con cierta dureza de forma, con torpeza deliberada que se acentúa en las armonías inesperadas del color. Simplifica al máximo sus imágenes descarnadas: una mesa, unos pinceles, un molinillo de café o unos pescados son unos gruesos trazos negros, los indispensables pero suficientes para reconocer los objetos, imprecisos pero vigorosos en su dibujo; un busto es una mancha negra aplastada contra la tela y una línea de síntesis que sobreagrega para contener la forma que se escapa, para definirla mejor y darle al mismo tiempo una ligerísima alusión de volumen en el contraste negro-blanco que crea. Muy simple también es su composición: una forma que la centra, otra vez el molinillo o el busto, y el resto que se dispone respetando una composición ortogonal. Impone una tendencia planista a las formas, pero crea también volumen en el juego de planos que se chocan y se superponen; y volumen y espacio con los trazos negros que huyen hacia el fondo en una perspectiva de aproximación más o menos ingenua.

Estridente es su empaste —el negro mismo chirria en sus telas— y original su color, celestes, rosas, amarillos nada comunes, con el que rellena las formas, modulándolo no para describir mejor los objetos, ni para darles mayor volumen, sino tal vez para infundir dinamismo a lo que sigue siendo fríamente estático. En *Pescados* parece menos aferrado al objeto vivo, natural, que le sirve de tema y se permite realizar un juego más libre de las formas, a las que somete a una severa reducción de síntesis y con las cuales intenta expresarse mediante ritmos estáticos de un arabesco circular. No le hemos podido conocer en sus últimas obras donde se entrega a un juego más libre aun, creando una especie de atmósfera de humos en grises y ocres desvanecidos.

Marchand se presenta con una expresión tan trivial en sus formas, tan exterior en el color, buscando siempre los efectismos fáciles, los elementos pintorescos, como para que se lo considere el menos profundo del grupo de jóvenes ligados al *fauvisme*. Tanto en *Joven con capuchón* como en *Desnudo en el bosque* concibe las figuras en el plano, pero luego las destaca y las desprende del fondo, en un contraste violento de color. Del primero puede decirse que está logrado en cuanto a la armonía de los tres tonos casi puros que maneja en grandes planos: rojo, azul y negro; pero la figura apenas se sostiene y el fondo permanece inerte a pesar de la tinta profunda que emplea. Debe reconocérsele, sin embargo, cierta capacidad imaginativa que destaca cuando juega con los elementos inventando formas graciosas en zapatos o guantes verdes muy bien contrastados. En el desnudo sobreagrega a la forma un arabesco lineal, con lo que la trivializa más. Compone así Marchand una figura decorativa en el sentido de que implica una búsqueda de ritmos fáciles en los juegos de curvas elegantes, dentro de una ordenación figurativa. En la naturaleza muerta la expresión es menos exterior, tal vez porque el tema mismo le exige una mayor sobriedad —la resuelve como problema tonal— y en cuanto consigue mayor unidad en el desarrollo de las formas, pero no deja de ser la obra impersonal de un pintor que sólo ha absorbido los modos de los maestros modernos de Francia.

Beaudin presenta dos telas en las que abandona voluntariamente todo el sentido íntimo que enriquece y justifica el cuadro de caballete, limitándose a crear como Marchand una pintura decorativista. En *El toro negro,* una curva precisa divide la tela, en su color y en su tema, en dos zonas netamente definidas: en una juega con tonos modulados del violeta y en la otra con los negros; luego, independientemente del color, disociado de la materia, construye un ritmo lineal con el que dibuja sus dos figuras: el torero en la zona del morado y el toro sobre los negros, y aunque logra calidades sensibles no alcanza a la unidad total de expresión. En *La noche,* siguiendo una composición clásica, levanta un grupo central de figuras danzando —un desnudo pleno, otro que apenas emerge de las sombras— y luego

para sostenerlas dos formas laterales. Original y sensible es su color, en el que concentra toda su fuerza expresiva; profundos los dos azules que extiende casi planos a ambos lados del grupo y en éste muy finos los contrastes de grises. En las figuras elimina todos los detalles naturales que las describen reduciéndolas a un vigoroso juego de líneas curvas muy enérgicas que tienden a crear volumen, y de planos que lo sofocan, ensamblados unos con los otros, enlazados con aquellos trazos, dinamizando la superficie en un vigoroso ritmo que exteriorizan sus experiencias cubistas.

Pintura, de Atlan, está dentro de una tendencia no figurativa; pero las formas que crea no parecen surgidas de una imaginación rica, ágil y potente, sino como si fueran impuestas, forzadas, artificiales, en una actitud más buscada que espontánea. No son tan desorganizadas sus imágenes como parecen serlo a la primera y rápida mirada. Hay una especie de faja central que ordena en cierto modo la composición, que dispone grandes masas pesadas en el sentido físico de la palabra, cargadas de materia, inexpresivas en los ritmos que repite, inertes como color aunque utilice tonos que salten de la tela, un anaranjado o un blanco detonante. Con estos elementos crea formas monstruosas que dan a la obra un sentido literario en un clima de dramatismo brutal.

Las dos telas de André Masson están tan en las antípodas en su concepción como en su técnica, que se hace difícil aceptarlas como obras de un mismo artista realizadas a corto tiempo una de la otra. *El pavo* es la que más extraña de las dos porque está firmada en el 47, después de haber realizado su autor incursiones en el campo del cubismo. Se trata de una exaltada naturaleza muerta en la que Masson se ofrece como un pintor exuberante, apasionado, romántico diríase a la manera de un Delacroix. Riquísimo en su empaste, muy grasa su sustancia y muy expresivo con la materia pictórica misma que le arrastra hasta una exaltación dinámica con la fuerza y la violencia del color individualizado. Están allí puestos todos los elementos del animal, descritos a veces hasta en sus detalles, pero no organizados en su orden natural y orgánico sino en el orden que, como prueba de su potencia imaginativa, ha querido darle su autor. Es como el juego de quien desarma un reloj y luego coloca las piezas como mejor le vienen, aquí en un aspecto de ritmo alocado de plumas que son gruesas pinceladas acumuladas unas sobre las otras, que defienden su independencia entre tonos puros y otros bien valorados. Contrasta y se hace incomprensible el fondo por la forma en que pierde fuerzas, se debilita su empaste y su color. Una concepción plástica muy distinta le lleva a realizar *Paisaje con precipicios:* aquí ya está inmerso, pero no del todo en el campo de la pintura no objetiva. Sobre un fondo blanco, que por ser blanco no deja de estar valorado, va desarrollando un fino juego caligráfico, que no describe pero que es como un anuncio de los accidentes naturales de su

paisaje, con el que evidencia una rica imaginación adiestrada ya en sus experiencias superrrealistas. Si en aquella naturaleza muerta acumula los elementos que le llevan a expresar una sensualidad hasta ruda, ahora se deja conducir por el libre juego de una fantasía lírica, cargada de sentido poético. Su empaste se hace muy fino, muy sensibles sus variaciones tonales, especialmente en aquel fondo blanco que unifica todos los elementos plásticos y los retiene ajustados al plano: unas manchas verdes que aluden a alguna vegetación, el arabesco entre gracioso y aéreo de su escritura quebrada que en algún rincón de la tela tiende a salirse del marco y de trazos curvos abiertos que se compensan cerrando y deteniendo toda su expansión; y por fin, unas agitadas pinceladas negras que tratan de crear una profundidad espacial, pero a la que, siempre aquel mismo blanco, no deja de aplastar contra el plano. André Masson se presenta así, como un pintor de muy finas calidades plásticas, detenido entre dos generaciones, sin decidirse a renunciar a las estructuras dadas de la realidad y tampoco a su mundo íntimo e individual.

Con MANESSIER enfrentamos al pintor que se mantiene aún en el plano de lo individual, que crea en sus telas un mundo cerrado, completo en sí mismo. Mundo en el cual, lejos de abandonar todo subjetivismo, lo ahonda en sus formas, ya sean éstas figuras humanas, objetos concretos tomados de la realidad circundante o un juego aparentemente simple de líneas y de planos. *Los peregrinos de Emaús* es una gran composición donde se lo ve influído por el espectáculo de la misa, por el vitral, o tal vez más por el mosaico. Fracciona todas las formas sometiéndolas a un juego de pequeños planos de color entre los que establece las armonías más inesperadas de tonos, combinaciones originales de azules y de verdes, audaces en su entonación, con las que destaca toda su originalidad. Extiende la sustancia casi como si fuera una acuarela, en un empaste muy fino de colores puros o de tonos que llegan a aparecer irisados, y mientras en algunos planos es firme y riguroso, en otros no queda tan definido trasformándolos en zonas de franco pasaje. Todo lo cual nos habla de la persistencia de un espíritu de indefinición, vibrante, no tan preciso ni tan frío como pudiera parecerlo en una primera visión. Más pobre es la composición: una mesa en el centro, no resuelta como forma pues aparece muy fraccionada en planos de color que conservan su independencia. y tres figuras alrededor, construídas con esos mismos planos pero a los que dota entonces de expresión dentro de la forma; luego, hacia arriba que quiere ser atrás, el jardín en una perspectiva muy simple y primaria. Manessier echa mano también al juego de luz y sombra para reforzar su expresión romántica, luz que son planos amarillos estridentes sobre la mesa, y sombras azules y verdes que avanzan desde el jardín del fondo. Todo lo que en él es expresión subjetiva, sentimental, todo

el sentido patético contenido que se perfila en las figuras, expresivas en su deformación, se enfría y se detiene en aquella fragmentación, se oculta en aquel juego de mosaicos. Manessier se mantiene así, dentro de una concepción expresionista aun medida, lejos de toda la violencia irruptiva de un Rouault.

En *26 de agosto de 1945,* también anecdótico en el tema, las formas son menos naturales, pero sometidas siempre a aquella múltiple división por planos. Se mantiene mucho más definidamente en el plano, con una expresión dinámica de superficie; hay la sensación de una cosa en movimiento, de una cantidad de campanas sonando, como forma y como color.

En *Nocturno* y *Domingo de mañana,* se desentiende aun más de lo que es representativo de objetos reales y sensibles, y plantea una situación de compromiso entre el plano, el volumen y el espacio, porque no es decididamente pintor planista, ni espacial ni de volumen. En ambas fragmenta las formas al exceso, hasta destruirlas, provocando un extraordinario dinamismo. Crea dos estructuras que se sobreponen, vibrando por separado, cada una en su propio plano: el fondo con colores precisos, densos de materia, y el exterior, con negros más flúidos y brillantes, genera un espacio circulante entre ambos que impide que se unan. En *Nocturno,* que es una especie de andamiaje soñado, de columna férrea que se levanta, negras líneas de fuerza tienden hacia el infinito; pero las detiene bruscamente el reborde azul que limita toda la composición. Negros y azules, nada rigurosos como forma, ni fríos ni precisos, que tienen una extraña y profunda calidad emocional. En *Mañana de domingo* es donde se fragmenta más la forma, oponiendo el color no como volumen, sino en el plano; busca aquí acordes tonales nuevos muy personales; enfrenta fríos con cálidos, cálidos con cálidos, en infinitos planos de color; jamás los complementarios que se exaltan unos a otros y determinan una dinamización en el volumen; jamás el contraste que signifique una posibilidad para lograr el relieve. Puede considerarse esta técnica como una variante del impresionismo, con la cual reemplaza el juego de pinceladas cortas por el de pequeños planos de color que no extiende puros, sino que los va modulando con un gran sentido rítmico e impidiendo que su pintura sea absolutamente planista.

Manessier puede ser asociado a Singier y Le Moal: éstos mantienen aquel contrapunto de plano-volumen-espacio y fragmentan igualmente las formas, pero son más superficiales en su expresión, menos originales en sus armonías y contrastes de color.

SINGIER emplea una gama más alta en la que predominan los azules, amarillos y rojos, que impregnan de frescura sus telas. Tiene un mayor sentido de la composición. Tanto en *Merienda en el jardín* como en *La tina,* se revela como un espíritu de orden; en la primera crea un espacio aplastado contra el plano con las figuras y objetos del jardín, entre los que va dejando distancia al colocarlos

ingenuamente de abajo hacia arriba en la tela; en la segunda es más fresco todavía su color, muy en la paleta de BONNARD, sobre todo en los cálidos, y más expresivo su juego rítmico.

LE MOAL permanece aún en *Mesa redonda* dentro de un cubismo analítico; pero no inventa formas en sus interpenetraciones, sino que se mantiene en lo descriptivo. Aquéllas son planas en sí mismas, pero en las relaciones de unas con otras va creando volumen y espacio. Es sensible en el color que hace vibrar en una gama más bien baja, de tonos un poco opacos, buscando oposiciones menos valientes que las de Singier o Manessier. En *Figuras en el jardín* y *La cruz,* descargadas ya de todo elemento anecdótico, repite aquel juego de planos —un fondo de color y sobre él un enrejado negro— que utiliza casi como un ejercicio, como una especie de gimnasia de su sensibilidad. Resuelto como color en la riqueza de tonos puros que relaciona muy bien, haciéndolos entrar en compromisos unos con otros, los moviliza en la superficie, animándose ésta de un fuerte sentido rítmico. Y por otra parte desarrolla un movimiento vibratorio entre las dos superficies de color y la de las rejas negras, que provoca como una fuerza de expansión dentro de la tela. Pero aparece incompleto como expresión, sin rigor mental ni unidad emocional, sin la concentración plástica que justifique su realización como cuadro.

Schneider y Hartung marchan ya hacia una pintura abstracta, pero no dentro de la tendencia más severa, más estricta, más geométrica y racional de MONDRIAN o VANTORGERLOO; la de ellos es una tendencia hacia el abstractismo que queda a mitad de camino, más tierno, más blando si se quiere, pleno de sentido emocional. En los dos puja aún lo individual, está presente un espíritu romántico que pesa sobre su lenguaje plástico. Se explica que así sea, pues ambos proceden de KANDINSKY, para quien la pintura significó "expresión de su mundo interior, más vasto, y más variado que el de la realidad exterior"; y porque se mantienen en la línea del romanticismo expresionista alemán. Esto explica su sentido de indefinición, sobre todo en HARTUNG, el menos riguroso, el menos estricto y de mayor vuelo inventivo. Hartung se deja llevar por el ritmo lineal de un grueso trazo negro que es como una especie de ovillo que se va desenrollando en el espacio, nada preciso ni en el trazo mismo ni en las formas que con él va creando. Y éste es el *tema* de su pintura, la melodía central que no se desarrolla en formas conocidas, sino en un ritmo gigante de acordes inesperados que llenan toda la tela; luego, como música de fondo, el color muy rico en sus tonalidades imprecisas, rellenando los espacios, vibrando profundamente en un plano que no es el de aquel violento y enérgico arabesco, ineludible foco de atracción; por último, el espacio creado en la vigorosa oposición de claros y oscuros, en el aire que circula entre color y trazo. Y sobre los tres, color trazo y espacio, vuelca toda la sentimentalidad de su espíritu angustiado y torturado.

También en SCHNEIDER hay la misma repugnancia por expresarse en torno a figuras; también él se deja llevar por el ritmo emocional de su trazo; pero mucho más constreñido, más construído, sin el desorden caótico que pudiera aparentar en el desarrollo de sus elementos, persiguiendo la construcción de algo que no alcanza a definirse. A poco que se lo analice, se descubre en el aparente juego desorbitado de sus gruesos trazos, que uno de ellos es como un eje central que señala cierta simetría, y que a ambos lados se equilibran las líneas y las formas que de ellas nacen. Aquí como en Hartung, el color rellena toda la tela en los claros que dejan los trazos, pero se entrelazan con éstos, de modo que resuenan los dos en el mismo plano, menos valorados los tonos, más contrastadas las tintas puras. Todavía hay búsqueda de calidades, la pincelada sigue siendo aproximativa, la materia brillante se desborda por los límites de las formas, todo lo cual nos está acusando un espíritu romántico. Su *Composición azul* es mucho más construída, más fría la expresión, más severa la composición, más estrictas sus formas. No hay el arabesco que introduce el movimiento; el elemento dinámico, más aludido que presente, está dado por el juego de las superficies de color que sugieren relaciones en el espacio; los planos grises se van hacia atrás, el blanco hacia adelante, un azul profundo en el centro. Y no sólo el color, la materia interviene también en este juego de relaciones: muy fino todo el empaste, en algunos planos adquiere mayor fluidez o se hace homogéneo, en otros nutrida y brillante, más allá se vuelve opaca. Pero todo el movimiento que pudiera crearse en este ir y venir de la pasta, queda como sofocado por la severidad de las formas, por las líneas rigurosas que las limitan.

Deyrolle, Dewasne y Vasarely, no se dejan llevar por el juego melódico de línea y color, ni se permiten reducir sus imágenes a frías formas severas y muy construídas; sin embargo, en ellos aun priva un estado de tensión romántica.

Mal puede interesar al espectador si en la tela de DEWASNE lo que se describe es un puente, un par de rieles o una máquina en marcha. Las formas tienen expresión en sí mismas, por las relaciones que surgen de ellas, por el espacio que existe casi real y no virtualmente creado con tres o cuatro golpes firmes de amarillo, mientras el resto se organiza para formar una especie de marco a estos tres focos centrales; jerarquizándose las luces y las sombras, y equilibrándose el color: amarillos, verdes y rojos, violetas y morados, y dominándolos a todos, un negro muy barnizado y brillante. Elementos todos que provocan una fuerte dinamización del plano y del espacio.

En DEYROLLE es el plano el que toma mayor concreción, el que adquiere una corporeidad material por el empaste grueso, por los acordes tonales, por la composición. Hay planos que se interpenetran y se sobreponen, formas que adquieren volumen, pero que logran a medias adelantarse al plano, cuñas que se abren en-



MAGNELLI



ARP

tre las formas, líneas de fuerza que disponen la composición, siempre identificadas con el fondo, pues ésta no es base ni sostén de las figuras y por ello es tratado con la misma riqueza de una materia que se hace vehículo de una expresión sensorial fuerte; lo que nos está señalando un espíritu expresionista todavía. También es muy sensible su color, que mantiene casi siempre dentro de los tonos grises, y cuando busca el contraste de negros y blancos, no genera volumen porque sabe neutralizar las formas manteniéndolas en un plano total.

En Vasarely hay más incitación al volumen, no sólo porque son más violentos y mayores los contrastes de color, sino también porque opone empastes muy finos con negros muy cargados de materia y muy brillantes. Aquí también materia y color llevan una pesada carga de emoción sensual.

Frente a la obra realizada por Julio González en hierro forjado, *Cabeza,* el espectador entra a dudar sobre si se halla o no ante una escultura. La forma está tan fraccionada, tan reducida cada porción de hilo de hierro al mínimo como materia, tan ceñida en ésta la expresión, que es el aire que circula entre las partes el que adquiere mayor sentido expresivo. No puede negarse que tenga desarrollo en el espacio, pero no como volumen potenciado por dentro ni como juego de planos que dinamicen su superficie o compongan un ritmo total de volumen, sino como un arabesco lineal que ha adquirido consistencia, que ha quedado solidificado en el espacio. De la figura, brutalmente descarnada, queda solamente el esqueleto de una expresión escultórica, que no es resultado de un esquematismo racional, sino de una imaginación desbordante pero no sin control.

Raquel Edelman

EN LA LÍNEA DE LA EXPRESIÓN MÁS DURA

En el Instituto de Arte Moderno y en el Museo de Bellas Artes Fernand Léger está presente con telas que representan diferentes etapas de su obra. Léger, uno de los continuadores del cubismo liga esta tendencia con los movimientos abstractos de postguerra. Podemos así comprobar cómo va descargándose de elementos emocionales representativos de los objetos, hasta llegar a pintar en un determinado momento su *Composición sobre fondo amarillo,* donde no existe ningún recuerdo de lo real; en éste óleo Léger acondiciona el espacio con anchas fajas de color superpuestas, de tonos bajos de verde, combinados con ocres claros y grises que dan un conjunto cálidamente equilibrado. Pero este equilibrio no es inerte: los planos de color se suceden unos a otros creando distancias entre sí, al mismo tiempo que se combinan buscando correspondencias de ensambles, búsqueda que se traduce en movimiento.

Pero éste es un aspecto de la pintura de Léger pues en su obra se advierten coincidencias con otros caminos de la pintura moderna, así en *Esbozo para los nadadores* se nota un parentesco con el *fauvisme;* en *María la acróbata,* con la obra *picassiana* de la época clásica, pero con un abultamiento que no es expresivo como el de Picasso; en *Perfil y vaso,* con la época del purismo, etc. Pero su pintura es potente, fuerte y brutal con cierta ingenuidad, y en todas sus obras se nota el sello personal, sello enorme, casi de *affiche* que autentifica un producto: Léger. De las telas del museo la más interesante es *Esbozo para los nadadores,* donde el espacio está concebido por oposiciones violentas de color: verde y rojo, púrpura y amarillo. El dibujo de las figuras está dado por líneas negras, gruesas y sinuosas; hay una indicación de volumen conseguida por los tonos y por violentos escorzos, pero esta sensación de masa es destruída a su vez por los perfiles negros y continuos que producen un arabesco planista.

En el Instituto expone *Perfil y vaso,* donde realiza una composición plena, pues estas siluetas identificables quedan recortadas como láminas; y el planismo se acusa más por elementos gráficos agregados en forma de guardas decorativas; *Composición con áloes,* donde hay una búsqueda de volumen indicada por líneas en fuga y por oposiciones de luz y sombra con esfumados que indican redondeces. En cambio el espacio está brevemente anotado por medio de formas plásticas plenas, que hacen retroceder a las partes en volumen o sobrenadan en el aire. Pero este anhelo de conseguir tantos efectos distintos y de agrupar elementos dispares sin relación los unos con los otros, tiende a dividir el cuadro, lo que es inadecuado para uno de caballete.

Otro de los precursores del movimiento abstracto está representado en el Instituto de Arte Moderno por Wassily Kandinsky, quien combina elementos geométricos y formas inventadas, componiendo libremente, imaginativamente, lo que